



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS.

Departamento de Historia del Arte.

TRABAJO FIN DE GRADO

**EL CINE Y LA REPÚBLICA DE WEIMAR: LA NUEVA
OBJETIVIDAD.**

Presentado por:

Ángela García.

Tutor:

Rafael Domínguez Casas.

Valladolid, curso 2015-16.

Autora.

Ángela García.

Universidad de Valladolid.

Tutor.

Rafael Domínguez Casas.

Universidad de Valladolid.

Resumen.

La República de Weimar nos deja apreciar una visión de un país que aún se encuentra en una situación muy tensa, tras la derrota de la Primera Guerra Mundial, enfrentándose ahora a un futuro incierto con las tropas nazis, pero con una sociedad que está dispuesta a resurgir. Como no podría ser de otra manera, el Arte contribuye a plasmar todo ese remolino de sensaciones.

Palabras clave.

Cine, Alemania, película, historia.

Author.

Ángela García.

Universidad de Valladolid.

Tutor.

Rafael Domínguez Casas.

Universidad de Valladolid.

Abstract.

The Weimar Republic let us appreciate the point of view of a country that is still in a complicated situation, after being defeated in the First War World, facing now an uncertain future with the Nazis troops, but with a society that is willing to reborn. Nevertheless, art helps to show all this tornado of emotions.

Keywords.

Cinema, Alemania, film, history.

“La realización del cine lo combina todo para mí. Es por ello que he hecho del cine el trabajo de mi vida. En el cine, tanto la pintura, la literatura, el teatro y la música, vienen de la mano. Muchas artes se convierten en una sola.”

Akira Kurosawa, Something like an autobiography.

ÍNDICE.

1. METODOLOGÍA.....	8
2. ESTADOS DE LA CUESTIÓN.....	9
3. CONTEXTO HISTÓRICO.....	12
3.1 CONTEXTO POLÍTICO SOCIAL.	12
3.2 EL CAMPO DE LAS ARTES.....	17
4. DE LOS ORÍGENES AL EXPRESIONISMO.	19
4.1 INTRODUCCIÓN.....	19
4.2 “EL GABINETE DEL DR. CALIGARI” (1920).	23
4.3 “NOSFERATU” (1922).	25
5. PERIODO DE ESTABILIZACIÓN.....	28
5.1 INTRODUCCIÓN.....	28
5.2 CINE Y NUEVA OBJETIVIDAD.	28
5.2.1 “EL ÚLTIMO” (1924).	29
5.2.2 “BAJO LA MÁSCARA DE PLACER” (1925).	32
5.2.3 “BERLÍN, SINFONÍA DE UNA GRAN CIUDAD” (1925).	34
5.2.4 “LOS DESEHEREDADOS” (1925).	35
5.2.5 “FAUSTO” (1926).	36
5.2.6 “EL PANTALÓN” (1927).	38
5.2.7 “METROPOLIS” (1927).	38
5.3 PELÍCULAS QUE MOSTRARON CÓMO AFECTÓ LA PARALISIS.	40
5.3.1 “ASFALTO” (1929).	41
5.3.2 “LA CAJA DE PANDORA” (1929).	43
5.4 OTRAS PRODUCCIONES.....	44
6. LA GRAN DEPRESIÓN.....	48
6.1 INTRODUCCIÓN.....	48
6.2 “EL ÁNGEL AZUL” (1930).	49
6.3 “CUADRO DE INFANTERÍA” (1930).	50
6.4 “M, EL VAMPIRO DE DÜSSELDORF” (1931).	51

6.5	<i>“LA ÓPERA DE LOS TRES PENIQUES”</i> (1931).	53
7.	EL DESPUÉS. SUBIDA NAZI AL PODER.	55
7.1	<i>“HITLER JUNGLE QUEX”</i> (1933).	56
8.	CONCLUSIONES.	59
9.	LISTADO DE ILUSTRACIONES.	62
10.	BIBLIOGRAFÍA.	63
11.	FILMOGRAFÍA.	64

1. METODOLOGÍA.

Para cometer esta labor ha sido necesario el uso de los títulos citados en la bibliografía, ya fuera para tener una noción del contexto político e histórico acaecido en Alemania durante la República, o para comprender mejor el cine del país.

Sin embargo, pese a la ayuda bibliográfica, el esfuerzo más prolijo ha sido realizado en la visión de todas las películas mentadas a lo largo del trabajo, además de muchas otras que han servido para poder conocer mejor a los directores más notables de la época, comprenderles a ellos y su arte, entender qué es lo que les movía a hacer un estilo de películas y no otro diferente. Todas las películas y documentales han sido analizados desde un punto de vista tanto puramente analítico, como otro más subjetivo, en el cual yo, más ocupada de lo espiritual, me he dejado llevar por mis sensaciones y me he involucrado emocionalmente con el rodaje, empatizando con sus personajes y la sociedad mostrada, para lograr a comprender la situación vivida.

2. ESTADOS DE LA CUESTIÓN.

Se le conoce como Séptimo Arte por su tardío descubrimiento, pero eso no impide al cine de tener la capacidad de envolver a todas las Artes y darlas cobijo, para conseguir, en algunas ocasiones, grandes lecciones magistrales de Arte en formato fílmico.

Cuando se habla de Arte, el campo suele redimirse a escultura, arquitectura y pintura. El cine nos recuerda a otras olvidadas: las bandas sonoras, que hacen alusión a todas las pistas de sonido, desde un diálogo hasta una composición completa de música; también la literatura cae a veces en el olvido cuando es comparada con otras artes, pero el cine vuelve a recordarla gracias a los reflejos literarios que muchos guiones guardan. La puesta en escena podría igualar a la disposición del más maravilloso de los cuadros y los actores podrían imitar al mismísimo Laoconte con sus posturas enmarcadas para la prosperidad.

Para considerar una película como una auténtica obra de Arte, se deben de tener en cuenta numerosos factores y que éstos casen entre sí, tal y como encajarían las piezas de un puzle.

George Méliès aseguró que el cine es la máquina de los sueños. Jean Luc Godard afirmó que el cine es la realidad 24 fotogramas por segundo. Yo coincido en que el cine es sueño y es realidad. Es volver a encontrarse con las más arduas fantasías y miedos del ser humano. Es ponerse en los zapatos de otros y empatizar con los protagonistas. Es convertir un fotograma en poesía y ser capaces de alcanzar lo que la vida nos niega y escatima. Es soñar de los sueños que hacen otros. Pero no sólo eso. El cine también es mezquindad, dolor, infortunio, adversidad.

Aún así, por encima de todo, el cine es saber que el amor, aún platónico, no tiene por qué tener fecha de caducidad.

Si me he aventurado a adentrarme en el Cine alemán de la República de Weimar ha sido porque considero que el cine europeo está infravalorado. Infravalorado por la sociedad y por la propia industria. Hollywood ha conseguido hacerse con

prácticamente toda la hegemonía cinematográfica, vendiendo a la sociedad lo que ésta quiere ver. Amores con finales felices y lacrimógenos, u héroes que se enfrentan al mal del mundo y que finalmente le vencen. Sólo unos pocos rodajes se atreven a mostrar algo diferente de lo mentado, pero si lo hacen corren el riesgo de caer en las tinieblas incluso antes del estreno, lo cual no es algo nuevo. Recordemos la película *“Sólo ante el peligro”* (1952), de Fred Zinnemann. Si por algo será recordada, aparte de su excelente desarrollo en tiempo real, es por el quebradero de cabeza que supuso que el héroe necesitara ayuda de sus vecinos para vencer al llanero que les amenazaba. Este argumento no gustó, porque se consideraba que el gran héroe americano no necesitaba ayudas externas. Muchos fueron los que criticaron el guión, como John Wayne, algo irónico, pues en *“Río Bravo”* (1959) el protagonista se esconde rezagado esperando también ayuda. Hollywood mantiene su empeño en buscar el aplauso fácil por parte del espectador, lo cual no quita que algunas de sus producciones puedan considerarse grandes referentes.

Sin embargo, qué ocurre con el cine europeo. Un cine que por regla general cuenta con menos medios económicos y con menor reconocimiento. Europa es un continente que tiene la suerte de haber albergado las más grandes representaciones artísticas, ya sean en formato pictórico, escultórico o cinematográfico. Pero se deja avasallar por la gran industria. He visto películas de cine francés, consideradas de culto, que dejarían varios puestos por detrás a cualquier producción americana, contando con la mitad de los recursos.

He de reconocer que el cine alemán era, en cierto modo, un desconocido para mí. Fue este hecho y los anteriores los que me incitaron a investigar sobre él, a comprender su historia, para así después confirmar o volver sobre mis pasos acerca de mis prematuros juicios. Después de más de medio centenar de películas visualizadas, puedo confirmar mis sospechas. El cine alemán es rico. Es rico en su llevada a cabo, en su montaje, en sus puestas en escena, es sus guiones, en su capacidad para transmitir valores, independientemente de cuáles sean y sobre

todo, es rico en su historia. Alemania es una nación que cuenta con una rica herencia histórica y se han encargado de dejarla plasmada en sus obras. Si he decidido centrarme en el periodo que concierne a la República de Weimar ha sido por el simple objetivo de adentrarme en algo más desconocido que el Expresionismo alemán, o que los autores más sonados como son Pabst o Fritz Lang.

Así, he podido acceder a una filmografía amplia, que expongo en los diversos apartados del trabajo, con el fin de encontrar las relaciones, si las hubiera, de los rodajes con la época.

“Eso es lo que de verdad me importa de las películas a mí: ir a mundos cada vez más extraños.” David Lynch.¹

¹ Extraído del documental *Pretty as a picture, the Art of David Lynch*. Toby Keeler.

3. CONTEXTO HISTÓRICO.

3.1 CONTEXTO POLÍTICO SOCIAL.

Alemania ha sido un país que a lo largo de la historia ha marcado un referente tanto político como social y económicamente hablando. Sin embargo, no toda su crónica ha datado de periodos tan felices.

Limitada cronológicamente entre los años 1918 y 1933, la República de Weimar se produce tras la derrota alemana en la Primera Guerra Mundial. Estamos ante un periodo democrático, pero con grandes desequilibrios. La denominación de esta república se debe a la ciudad homónima, Weimar, donde se celebró la Asamblea Nacional Constituyente y con ella, se llevó a cabo la firma de la nueva Constitución.

El 9 de Diciembre de 1918, el Príncipe Maximiliano de Bade nombró canciller a Friedrich Ebert, representante del Partido Socialdemócrata Alemán (SPD) y presidente del Consejo de Representantes del Pueblo, convirtiéndole en el primer presidente del “*Reich*”.² Ebert no se encontraba ante un cargo fácil, ya que con la nueva toma, debía decidir entre sí continuar la radicalización que existía en el país, o comenzar una nueva era mediante la creación de una república parlamentaria. Sin embargo asumió el complicado papel político que debía desempeñar.

Durante esta etapa se aceptó lo que proponía el Tratado de Versalles, que fue culpado por el fracaso de la República y por haber ayudado a subir a Hitler al poder y obligó a Alemania a que sólo dispusiera de cien mil hombres en su *Reichswehr* (nombre designado al Ejército Alemán)³, perdiendo casi el derecho a tener

² HORST MÖLLER, *La República de Weimar, una democracia inacabada*, Madrid, Machado grupo de distribución, 2012. P. 21.

³ VOGT, H. *The burden of guilt, a short History of Germany, 1914-1945*. P. 77.

ejército. El propio Philipp Scheidemann, canciller socialdemócrata, dimitió de su cargo el 20 de Junio de 1919⁴ por no querer firmar el acta del mismo.

La situación en el país germano además era bastante poco alentadora, con una crisis ya no sólo económica por los gastos producidos durante la Primera Guerra Mundial, sino también emocional, con una sociedad abatida ante el fracaso. La Primera Guerra Mundial supuso un fuerte estrago en el país, donde gran parte de la población opinaba que esa situación podría haber sido ahorrada si Alemania hubiera aceptado su capacidad a la hora de entrar en la batalla.

Para comprender la situación social, volvemos la vista a Erich María Remarque, autor de *“Sin novedad en el frente”*, novela antibelicista protagonizada por Paul Bomer, un joven soldado que relata el desarrollo de la guerra, en la que participó como voluntario junto a sus amigos o camaradas, como se refieren en el libro, Tjaden, Müller, Albert Kropp y Katczinsky. Como quien busca un consuelo, Remarque justifica el por qué del hundimiento alemán:

*“Todos sabemos que vamos a perder la guerra. [...] Por cada avión alemán hay por lo menos cinco ingleses o americanos. Por cada soldado alemán hambriento y extenuado en las zanjas hay a lo menos cinco robustos, de refresco, en las otras posiciones. Por un pan de munición alemán hay allí cincuenta latas de carne en conserva. No nos han vencido, porque somos mejores, más expertos como soldados. Sencillamente nos aplastó la múltiple superioridad.”*⁵

En el mismo libro, se aprecia por qué pensaban que los infortunios y calamidades de la guerra podrían haberse visto ahorrados;

“Si hubiéramos regresado a casa en 1916, nuestros sufrimientos y la terrible experiencia nos habrían llevado a desencadenar una tormenta. Ahora, si

⁴ MÖLLER, H. *La República de Weimar, una democracia inacabada*. P. 180.

⁵ ERICH MARÍA REMARQUE, *Sin novedad en el frente*, Barcelona, Edhasa, 2014. P. 271.

*regresamos lo haremos agotados, destrozados, quemados, desarraigados, desesperanzados: ya no sabremos qué hacer con nuestras vidas.”*⁶

No obstante, la guerra en el año 19 ya pertenecía a algo del pasado. El pueblo germano ya había sufrido lo suficiente y dentro de su malestar porque las cosas no hubieran salido como se deseaban, comenzaron a canalizar sus infortunios y desdichas en un impetuoso sentimiento de libertad, de fogoso entusiasmo, como ya se había hecho en los años 20 en Nueva York. El estereotipo de alemán educado y prudente se esfumaba como lo hacía el fantasma de la guerra. La comunidad obrera no se dejaba avasallar, sino que unían sus voces para proclamar y velar por sus derechos. Las reivindicaciones se alteraron, siendo cada vez más radicales y se produjo un fuerte sentimiento de displicencia hacia la autoridad, con una juventud insubordinada que no se sometía a ninguna ley.

La República surgió entre esos dos años dados los movimientos en masa producidos. Constó de tres épocas: la primera rigió entre los años de 1918 a 1923, formada por una coalición de centro izquierda; durante 1924 y 1929 el país fue presidido por una coalición de centro derecha; por último, entre 1929 y 1933, la derecha fue quien gobernó, dando pie a que los nazis se alzaran con el poder.

El pueblo alemán clamaba por la paz. Para alcanzarla eran conscientes de que debían anular a todo aquel que se interpusiera en el camino, como por ejemplo el Emperador Guillermo II. Así se comenzó un levantamiento, originado por los marineros de la flota que se encontraban en Kiel, quienes rechazaron la orden de partir en alta mar mientras clamaban el himno de *La Marsellesa*.⁷ Este espíritu rápidamente fue contagiado al resto de la sociedad.

Entre 1918 y 1919, ante esta situación, las fuerzas del orden ardían en deseos de trabajar mano a mano con los socialdemócratas para poder soslayar una posible revolución marxista, que era algo muy probable, con todo el caos sucedido en el

⁶ ERIC D. WEITZ, *La Alemania de Weimar, presagio y tragedia*, Madrid, Turner, 2009. P. 39

⁷ DÍEZ ESPINOSA, J.R., *Sociedad y cultura en la República de Weimar, el fracaso de una ilusión*. P. 35.

país. Trabajaron juntos y consiguieron volver a instaurar el poder en manos de oficiales y empresarios capitalistas, sin embargo esta coalición debió haberse llevado de mejor forma, pues se llegó a un punto en el que muchos de los aliados eran firmes defensores de una ideología que en el futuro compartiría habitación con el pensamiento nazi. Los socialdemócratas atesoraron grandes remordimientos por la manera de llevar a cabo las cosas, ya que con sus decisiones sólo habían conseguido favorecer a sus antagonistas.

La primera fase, formada por la llamada Coalición de Weimar, consiguió un 75%⁸ de los votos de la sociedad y se forjó con el Partido Socialdemócrata Alemán (SPD), junto con el Partido Demócrata Alemán (DDP) y el Partido de Centro Católico. De los tres, el que más fuerza guardaba era el SPD, pero necesitaba de los otros para poder subsistir, pues sus discursos marxistas que incluían una lucha de clases o la unidad internacional del proletariado no terminaban de convencer a la necesaria mayoría absoluta de la sociedad que les permitiera gobernar en solitario. Todos los símbolos de este partido se representaban de color rojo, asociado a la rebelión, color que ya se usó durante la Revolución Francesa y que usaría también la Unión Soviética.

En el DDP se encontraba un alma más progresista, que contaba con el apoyo de la sociedad judía y la clase media. Al contrario que sus compañeros, estos se alejaban de ideologías extremas. No apoyaban los monopolios ni la socialización, mientras que apoyaban medidas para mermar las desavenencias sociales.

Con respecto al último partido que formaba la Coalición, el Partido de Centro Católico, éste sólo se volcaba en los ámbitos religiosos, contando con curas y obispos en su organización interna. En la década de 1920 los católicos se sentían desplazados por los protestantes, ya que existía el raciocinio de que Alemania era una patria gracias al Protestantismo.

⁸ VOGT, H., *The burden of guilt, a short history of Germany, 1914-1945*. P. 147.

Estos partidos fueron básicos para constituir la República. Sin embargo, esta coalición comenzó a quebrarse en 1920, comenzando a perder el apoyo de la sociedad de izquierdas, ya que prohibieron huelgas e hicieron oídos sordos a la petición de conformar un Gobierno de trabajadores. No obstante, la amenaza de su destrucción no venía dada por la izquierda, sino por la derecha, que poseía muy buenos contactos. En 1923 la situación era insostenible: Alemania estaba muy endeudada y su moneda, el marco, tuvo una devaluación histórica, creando con ello una fuerte hiperinflación. Tenían una visión muy pasiva ante invasiones francesas y belgas en la región del Ruhr, quienes ocuparon la zona ante la falta de cumplimiento de la promesa alemana sobre pagar sus deudas, y se llegó al punto en el que la sociedad entregaba sin luchar a su suerte. Esto duró hasta Septiembre de 1923, donde se tanteó un acuerdo y se abandonó esa política pasiva.

La República de Weimar supuso una era de estabilización y recuperación para el país germano, pero no pudo luchar contra la Gran Depresión iniciada el Jueves Negro en Estados Unidos, con el Crack de la Bolsa de 1929. Este hecho, junto con otros como las medidas tomadas por el Tratado de Versalles, o actos acaecidos como las revueltas, llevaron como fin a que la República comenzara a tener más adversos que favorecedores entre sus filas.

Ante esta mala situación, los nazis supieron cómo sacar partido. Los votantes habían perdido la fe no sólo en los partidos de la Coalición, sino también en la propia República, a la que comenzaron a ver vacía de ideales. No se puede fijar una fecha exacta de la caída de la República de Weimar, hay quien lo data el 17 de Marzo de 1930, cuando fracasó la coalición del canciller socialdemócrata Hermann Müller⁹

La fragmentación política, la crisis económica y la parálisis institucional llevaron a la República a la absoluta quiebra, viéndose obligada a cargar con los fantasmas

⁹ MÖÖLER, H., *La República de Weimar, una democracia inacabada*. P. 326.

de una Primera Guerra Mundial que dejó muchos desperfectos en el país y no se pudo competir contra eso junto con los nuevos contratiempos que surgían a medida que avanzaba el tiempo.

3.2 EL CAMPO DE LAS ARTES.

Es preceptivo mentar como se vivía esta situación desde el campo de las artes. Numerosos artistas se sumaron a este movimiento de creatividad y vesania, aportando su grano de arena con obras o escritos que estimularan a la población, haciéndola ver que su estado no era tan catastrófico. Se lucraron de la situación de alboroto existente para así plasmar sus más sórdidos pensamientos, beneficiándose del hecho de que la censura no era tan estricta pese a seguir existiendo. En alguna ocasión se ha escuchado la sentencia “el Arte sirve para guiar a las masas” y estos jóvenes creadores se lo tomaron como algo muy personal, algo con lo que poder involucrarse a nivel intelectual con su país. Se unían a comisiones o colectivos y alentaban al pueblo a continuar con el ambiente alborotador e insurrecto, plasmando todo tipo de pensamientos o sensaciones. Ceben destacar los diseños de Bruno Taut o el teatro expresionista de Frans Wedekind y Ernst Toller, estando el sentimiento revolucionario de estos últimos no sólo en los diálogos seguidos por un guión, sino también en el vestuario, el maquillaje, los decorados o la música que conformaban la obra.¹⁰

Por supuesto todo esto ya existió con anterioridad, pero estando todo reducido a un pequeño sector culto de la sociedad, pues debían mantenerse escondidos a causa de la censura y de la poca libertad de pensamiento, pero ahora se explotaba públicamente, con la búsqueda de concienciar a la sociedad. En su mayoría era impulsado y protegido por gente joven, y es que juventud y revolución son palabras que van de la mano. Vuelan por encima de sus posibilidades, están confiados y se saben libres y con capacidad para exigir, creyéndose invencibles. Es aquí cuando autores como Dostoievski triunfaban en las lecturas, debido a su ímpetu por

¹⁰ STARGARDT, N., *The German War. A nation under arms, 1939-1945*. Pp. 71-72.

adentrarse en la mente humana y por cómo trataba temas relevantes como la economía o la política, así como su preocupación por el porvenir de la ciudadanía o la inmoralidad e injusticia social.

4. DE LOS ORÍGENES AL EXPRESIONISMO.

4.1 INTRODUCCIÓN.

Si por algo es conocido el Cine, además de ser la fábrica de los sueños, es por su capacidad para actuar como guía de masas.

El Séptimo Arte nos proporciona el pensamiento de una nación desde diversos puntos de vista, debido a que en él no sólo una persona es la encargada de todo, sino que cuenta con numerosas ayudas externas, ya que un largometraje es el resultado de un trabajo colectivo. El director cuenta con gran parte del peso a la hora de rodar, sin embargo el guionista es el encargado de administrar los trepidantes diálogos que conducen las acciones, así como un equipo de montaje asume el papel de dar forma a los planos tomados. Esto es comparable con la construcción de una casa, donde el arquitecto es quien diseña la idea original, pero sin los obreros, esta obra no puede tomar forma. El director ha de ser capaz de transigir ante las opiniones de quienes trabajan con él y así es como se asumen diferentes criterios y puntos de vista.

El Cine busca un propósito y por ello se destina a un determinado grupo de personas, dependiendo esto del país, de la época... en la que se realicen las películas. Se debe a un público y ha de ser consecuente con ello, así que se pretende satisfacer al mismo. No sólo se muestran las características de un país, además que al hablar de la mentalidad de una nación, no hace falta referirse exclusivamente a un carácter nacional fijo, sino a las conductas colectivas. También responde a tendencias psicológicas que sirven para revelar la evolución de una sociedad. Es por ello que se les da importancia a los pequeños detalles, que podrían semejar insignificantes, pero que esconden la revelación de procesos de la vida humana. El mejor Cine que muestra esto es el Cine mudo.

El Cine de posguerra insistió en crear una imagen con un acentuado carácter inescrutable y recóndito, además de siniestro. El Cine alemán contribuyó a diversos avances técnicos, como la explotación de la movilidad de la cámara, o la contribución con el Arte Expresionista, o sus decorados recargados y ambiguos y los juegos de iluminación necesarios para la creación de fuertes contrastes, llegando al punto en el que la acción dependía de la iluminación utilizada.

Hasta 1910 la producción en Alemania era precaria y desgana, no tenía una industria cinematográfica y el cine no gozaba de ser considerado un prestigio cultural, sino que era algo destinado para el entretenimiento de las clases bajas en las barracas de feria. Fue en el año 1914 cuando se abrieron algunas sucursales de la Pathé, la Gaumont o la Nordisk.

En sus primeros años, el Cine fue apreciado como un arte inferior. Se comportaba como si un joven adolescente se tratara entre el resto de las artes: inexperto, no contaba con muchas referencias y tan sólo se movía entre las clases bajas. Se usaba como un espectáculo de feria, proyectándose durante alguna que otra actuación y las clases altas no fijaron sus ojos en él hasta que fueron conscientes de la capacidad con la que contaba. En Alemania este concepto cambió gracias a la aparición del productor Paul Davidson¹¹, quien trabajó de la mano de la actriz Asta Nielsen, buscando que todas y cada una de las películas que ella protagonizara pudieran llegar a cualquier rincón del mundo. Rápidamente advirtió que la época de los cortometrajes habían pasado, la sociedad ya no quería sólo ver pequeñas historietas, sino que querían poderse ver reflejados en algo de mayor índole.

Oskar Messter fue una figura muy relevante en esta etapa¹². Fue un fabricante de instrumentos ópticos de precisión, de cámaras filmadoras, proyectores de cine y pionero de intentar sincronizar el sonido y la imagen, por ello resultó ser un

¹¹ KRACAUER, S., *De Caligari a Hitler, una historia psicológica del cine alemán*. Pp. 25-27.

¹² Extraído de la página <http://www.victorian-cinema.net/messter>

innovador que promovió los cines sonoros del país. Usaba avances en el lenguaje cinematográfico, tales como planos cortos o el uso de iluminación artificial. Es conocido porque va a descubrir figuras que luego serán fundamentales en el cine alemán, como Conrad Veidt, Emil Jannings, Paul Leni, Urban Gad... así como por construir su propio proyector en el año 1896. Se encargó de levantar la primera sala cinematográfica de Alemania.

En 1914 sustituyó la realización de noticiarios por mostrar breves filmaciones que manifestaban reflejos de la Primera Guerra Mundial, intentando ser verídico pero también dejándose llevar por la fantasía y el ansia germana de vencer en la guerra (prueba de esto es una escena donde se ve cómo unos soldados británicos se rinden ante otros alemanes). Estos rodajes no sólo se distribuyeron por toda Alemania, sino que también lograron contar con un carácter internacional, sirviendo como propaganda y como documento histórico.

Reinhardt fue el director del *Deutscher Theater* y llevaba desarrollando durante años una serie de experiencias teatrales que no son muy diferentes del posterior desarrollo del cine alemán. Desde un primer momento advirtió la capacidad expresiva con la que contaba el Séptimo Arte para funcionar como motor de la sociedad.

Realizador de grandes montajes, con un enorme rigor interpretativo, buscaba que la acción se integrara en una impresionante arquitectura escénica, con juegos de luces y sombras, vestuarios llamativos, coreografías complicadas... Todo ello con una puesta en escena muy cuidada, mostrando los grandes duelos psicológicos. Esto será la futura base del cine expresionista, donde hacen uso de un cuidado gesto de los actores, muy estilizados y sofisticados, que conectan con los escenarios que son un trasunto de los sentimientos de esos actores.

En el año 1913 ya existían películas de carácter detectivescas, inspiradas en el Cine Román francés. Pese a este considerable progreso, se seguían importando

películas extranjeras. Los westerns de filiación americana también tuvieron su clamor, junto con las comedias protagonizadas por Max Linder, Fatty o Tontolini. Este detalle es llamativo, puesto que en el cine alemán no se pueden apreciar muchas muestras hacia el género de comedia, sin embargo sí que supieron apreciar lo procedente del extranjero.

Se rodaban películas cuyo género oscilaba entre el drama y las farsas patriotas, sin embargo, en el año 1915, cuando el espíritu de la Primera Guerra Mundial ya era visible, el público comenzó a reclamar películas que no promovieran asuntos nacionales, así que se buscaron producciones que pronosticaran días de paz en sus guiones.

Los estatutos gubernamentales se percataron de la capacidad del cine para actuar como ídolo de masas, así que tomaron medidas de organización que favorecieran la creación nacional. En 1916 se creó la *Deluig*, cuya principal preocupación era publicitar al país y en 1917 la BUFA, que abastecía cinematográficamente a las tropas. Sin embargo, querían más. Estados Unidos había comenzado con un fuerte ataque hacia Alemania una vez entrados en guerra y debían competir contra eso, así que con apoyos de diversas industrias como la Messter Film, la Unión de Davidson o entidades bancarias, se creó la UFA (Universum Film AG), bajo el coste de veinticinco millones de marcos, ocho de los cuales pertenecían al Reich. Querían competir contra la industria extranjera, para ello contaron con los técnicos mejor capacitados del país. Tras la derrota, el Deutsche Bank se apropió de la parte de participación del *Reich*, y aunque esto no significó el abandono del carácter patrio, sí comenzó a surgir un espíritu de competitividad con respecto a las industrias extranjeras, con un afán de exportación.¹³

Los años previos a la República fueron muy caóticos: existía una fuerte desorganización, comenzaron las primeras luchas de clases, el hambre se sentía en

¹³ STEINHOFF, J. *Voices from the Third Reich. An oral history*. P. 36.

toda la nación... se popularizaron las películas con un argumento sexual, respondiendo al miedo que había sufrido el pueblo tras un periodo de horror y muerte, que ahora se enfrentaba a una era despreocupada. Estas películas no objetaban a nada en concreto, sólo fueron creadas con un espíritu evasivo y la



sociedad las acogió con gusto. También destacaron las películas de valor histórico, además de aquellas que mostraban una evidente denuncia social.

4.2 “EL GABINETE DEL DR. CALIGARI” (1920).

De entre todas las películas posibles a destacar, la más relevante es “*Das Cabinet des Dr. Caligari*” (“El gabinete del Dr. Caligari”, 1920), joya imprescindible del cine alemán. Surgió de la mano del checo Hans Janowitz y el austriaco Carl Mayer. El primero había sufrido un incidente una noche en una feria, donde perseguía como señuelo una risa para encontrar a una muchacha. Así, se adentró en un parque, donde visionó a un hombre de clase alta que semejaba seguir lo mismo que él. No le dio mayor importancia hasta que al día siguiente los titulares de los periódicos se llenaron con la noticia de que una joven Gertrude había sido encontrada muerta en las inmediaciones del parque en el cual estuvo. Atraído por la curiosidad, acudió al funeral de la joven, donde volvió a encontrarse con el hombre que había visto la noche anterior.

Cuando la guerra concluyó, Janowitz se instaló en Berlín, donde entró en contacto con Mayer, hijo de un rico comerciante que siempre estuvo muy interesado en las artes escénicas y que poseía una gran aversión a los psiquiatras,

dadas las sesiones que debió mantener con ellos a causa de los estragos que la guerra causaron en él. Ambos contaban con ideas revolucionarias y se atrevieron a plasmarlas en la gran pantalla, donde las experiencias propias de cada uno parecían encajar como si de piezas de un puzle se trataran.

He advertido una denuncia social es palpable en los papeles que desempeña cada personaje en la trama: Caligari es la representación de la autoridad, que busca el poder por cualquier medio, sin importarle el violar la moralidad o los valores humanos; Cesare es quien está a merced de Caligari y hace una clara referencia al hombre de a pie que se somete ante la supremacía de los dirigentes superiores. Al mostrar en el final que Caligari es un psiquiatra, se desarrolla un vínculo con la idea de que la razón maneja al poder irracional, mostrando el carácter revolucionario de los dos autores.

Pommer aceptó este guión, más se desconoce si era consciente de verdadero sentido de la historia o si lo admitió por ver en él un fuerte potencial para ser exportado. Quiso que Fritz Lang fuera el director de la película, pero se encontraba en el rodaje de *“Die Spinnen”* (“Las arañas”) (1919), así que acudió a Wiene. Hubo altercados con los autores, ya que la historia oficial deja testimonio de un drama de horrores, mientras que Wiene lo transformó todo en un sueño producto de la locura de Francis, creando así una película costumbrista y no tan revolucionaria.

Con este film se comenzaron muchas cosas, no sólo el Expresionismo, sino también el nuevo manejo de la luz, que tanta importancia tendría en el futuro, llegando al punto en el que alguna acción se desarrollaba a través de sombras, como es la escena que muestra el asesinato por parte de Cesare a Allan. Esta técnica se usaría en otras películas posteriores como *“Nosferatu”* (1922).

La película se muestra en un continuado *flash back* donde cobra vital importancia el sentido que se le da al decorado, que ayuda a crear esa angustia y

ese sentimiento de angustia. Se usa una puesta en escena que cuenta con una fuerte potencia plástica, cubista y gótica, con chimeneas oblicuas y puertas irregulares, que sugieren el sentimiento de inestabilidad. Estos decorados corren de la mano de Hermann Warm, Walter Röhrig y Walter Reimann, favoreciendo un decorado que negaba las tradiciones existentes, incitando al hombre a ser libre. Los actores exageran sus gestos, dejando claros marcos psicológicos que además son potenciados por el uso que se le da al maquillaje, bajo unos encuadres generalmente inclinados, potenciando una atmósfera de locura y claustrofobia.

Las interpretaciones del *film* son muy diversas. A mi juicio, podría ser que denuncie a la autoridad y su manejo de la ley, mientras que también podría mostrar una denuncia hacia la situación alemana, que se encontraba humillada tras haber aceptado el Tratado de Versalles y con una recién instaurada República de Weimar que parecía no saberse hacer cargo de la situación del país, haciendo referencia a la Alemania de entreguerras como un Imperio que cae, donde la sociedad parece ser manejada por el mismo Caligari, ante un futuro incierto.

4.3 “NOSFERATU” (1922).

Película de Murnau, su sinopsis nos relata la historia de Thomas Hutter, en el año 1838, cuando se dirige hacia Wisborg para alquilarle una casa al conde Orlok, de Transilvania, por la que está dispuesto a pagar una gran suma de dinero. Hutter debe dirigirse a la casa del conde en los Cárpatos para sellar el trato. Una vez llegado allí se sobresalta con la campanada de un viejo reloj y se lastima, cortándose su propio dedo y siendo socorrido por el conde, que le ayuda de una manera alarmante, lamiendo su dedo (escena ciertamente sexual y revolucionaria teniendo en cuenta los cánones de la época). Es a la mañana siguiente cuando advierte dos marcas en su cuello, a las cuales no da importancia al pensar que se trata de la picadura de un mosquito. Sin embargo, después del raro

comportamiento de su anfitrión y gracias a un libro sobre vampiros que adquirió en una posada, comienza a sospechar que el conde es el vampiro Nosferatu, pensamiento que confirma esa misma noche, cuando se ve atacado por el vampiro. Al mismo tiempo, en su hogar, su mujer Ellen, sonámbula, intenta suicidarse mientras grita el nombre de su marido, pero es salvada en el último momento. Cuando el conde se instala en la ciudad del protagonista comienzan a suceder las desdichas, pero todo finaliza con la muerte de Ellen y con Nosferatu expuesto a la luz del Sol.

No estamos ante una convencional película de terror, sino ante un poema del género que resulta más efectiva por ser muda, mostrando imágenes alarmantes que sugieren todo lo que los actores no pueden relatar por medio de la voz. Es la verdadera historia de Drácula antes de que este personaje fuera enterrado en un cliché. El actor que interpreta a Nosferatu, Max Schreck, intenta esquivar los tópicos tétricos de cómo actuar bajo la caracterización de Drácula, mostrando a su personaje como un hombre que sufre por causa de una maldición.

Murnau, que es un genio, usa un punto de vista obsesivo a la hora del rodaje, obligando al espectador a seguir todos los actos de los personajes, los cuales normalmente son mostrados en las esquinas de las secuencias, regla de composición que muestra tensión cuando estos son movidos de sus encuadres.

Gracias al montaje en paralelo¹⁴ nos puede mostrar las ocurrencias en las vidas de la pareja protagonista formada por Ellen y Hutter, haciendo un seguimiento fácil de la narración, pese a que algunas escenas parecen tener poca relación directa con la historia, pero que cuenta con un gran significado simbólico, como cuando el científico Bulwer da una clase de plantas, las cual bautiza como “el vampiro del reino vegetal”. Es el referente del Expresionismo alemán y es de admirar sus ideas artísticas, su atmósfera e imágenes, por encima de la capacidad para manipular las

¹⁴ El montaje paralelo se encarga de intercalar escenas que tienen alguna conexión entre ellas, ayudando a comprender con mayor profundidad la continuidad narrativa.

emociones del espectador, como hacen las películas modernas de terror. “*Nosferatu*” no te asusta, pero te persigue, mostrando horrores como la enfermedad, la locura y la guerra, los cuales son puestos en relación con el mundo contemporáneo.

La película muestra particularidades y un buen uso de los efectos especiales, como el uso de fotografía negativa para mostrar el contraste entre árboles blancos y cielos negros, o la secuencia donde el sirviente de Orlok se mueve en *fast motion*, para añadir dramatismo al desarrollo.

Ilustración 2



5. PERIODO DE ESTABILIZACIÓN.

5.1 INTRODUCCIÓN.

En 1924 Alemania aceptó el Plan Dawes ofrecido por los Estados Unidos, gracias al cual no sólo la situación del país podría mejorar, sino que hubo numerosos préstamos y subvenciones destinadas a la industria cinematográfica, lo que ayudó a que esta se modernizara. Pese a la mala situación del país, el Cine contaba con dos grandes ventajas, siendo la primera, que la sociedad aportaba dinero yendo a ver películas, para así evadirse de su condición y la segunda, que numerosas películas se comenzaron a exportar de manera masiva. Al ver esto, muchos empresarios y entidades bancarias dieron comienzo a un gran apoyo hacia la industria. No obstante, hubo muchas productoras que quebraron, así como un nuevo problema: Hollywood, que estaba proyectando sus películas en la nación, poniendo en riesgo las producciones propias. Hollywood no hizo acto en escena para echar una mano, sino para eliminar al que veían como un gran competidor que se estaba volviendo muy peligroso. Es en este momento cuando grandes figuras relevantes del panorama cinematográfico alemán se fueron a Estados Unidos, como Pabst, Jannings, Murnau e incluso Erich Pommer. Esta decadencia podría ser una metáfora hacia la parálisis que también se vivía en el país germano.

5.2 CINE Y NUEVA OBJETIVIDAD.

Sus tramas buscaban evitar lo esencial, orientando sus producciones hacia un género escapista. Esto era conocido como Kulturfilm y el primero de todos fue *“Wege zu kraft und Schöndheit”* (“El camino de la fuerza y la belleza”) (1925), que mostraba acciones propias para una clase de gimnasia y que fue realizado con

apoyo económico del Gobierno. Dada la minuciosidad científica que mostraban sus tomas, así como el carácter de la foto, se consiguió exportar.¹⁵

Muestran un alma social que se encontraba paralizada, con una mentalidad poco dispuesta a comprometerse. Es aquí donde se sitúa el término Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*), encargado de mostrar la vida real, con el cinismo y la negatividad de la misma, pero con un fuerte entusiasmo por ella.

Si alguien representó bien esta Nueva Objetividad, fue el director Georg Wilhelm Pabst, culpable de integrar el movimiento de cámara para provocar una ilusión más realista, ya que al ver sus películas se advierte cómo el hecho de lograr mostrar la realidad cotidiana es su mayor misión. Hacía uso de escenas rodadas a base de pocos planos, generalmente cortos, pero en los que también se encontraba un gran trabajo de montaje.

5.2.1 “EL ÚLTIMO” (1924).

Para respetar el orden de creación, comenzaremos hablando de Murnau, quien llevó a cabo “*Der letzte Mann*” (“El último”) en el año 1924. Para su realización contó también con Emil Jannings, actor que participó en otros conocidos rodajes como “*Quo Vadis*” o “*Fausto*”. En esta película se encargó de dar vida al protagonista de la película, un portero de un lujoso hotel, que se siente orgulloso del cargo que desempeña y que a su vez es respetado no sólo en su trabajo, sino también entre sus vecinos y su propia familia. Incluso los propios huéspedes del hotel le tienen en alta estima, mostrándose respetuosos con él y agradeciéndole los pequeños favores que el hombre desempeña por ellos (tales como avisar a un taxi a la salida bajo la lluvia). El traje que porta, de evidente influencia militar, le hace sentirse altivo consigo mismo, llegando en momentos incluso a adorar su reflejo en un pequeño espejo de mano mientras trabaja. Brigitte Helm, quien más tarde dará vida a María en “*Metrópolis*”, se encarga de personalizar a la sobrina del portero, quien está a punto de contraer matrimonio. Es precisamente la mañana

¹⁵ KRACAUER, S., *De Caligari a Hitler, una historia psicológica del cine alemán*. P. 136.

del enlace cuando nuestro protagonista se entera de que ha sido relegado en el trabajo, siendo enviado a limpiar los lavabos. Esto se debe a su edad y la incapacidad que esta le provoca a la hora de seguir cargando las maletas, algo que se avisa mediante pequeños destellos durante el comienzo de la película, donde en un momento Murnau nos muestra como el gerente del hotel le sorprende sentado, cansado por el esfuerzo de cargar con maletas de un cliente. El gerente achaca ese momento con la vejez del portero y decide sustituirle.

Avergonzado, el robusto portero no se atreve a confesar su nueva ocupación en el trabajo, ya que lo que hacía hasta el momento le proporcionaba respeto en su propio barrio, de clase media-baja. Para crear la farsa de que aún sigue siendo el portero, toma el uniforme del cual había sido despojado, para volver cada día a su casa con él puesto y así ocultar lo que para él es una vergüenza. Esa comienza a ser su rutina diaria, mientras que en el hotel vuelve a la vida real, limpiando los servicios. Todo parecía funcionar hasta el día en el que su mujer va a darle una sorpresa en el trabajo y descubre que no es él el portero, sino que otro joven está desempeñando el cargo. Descubierta y avergonzada, el portero decide entregar el uniforme robado, cuando el vigilante nocturno le sorprende. En esos últimos minutos, parece que el protagonista se va a enfrentar a un tedioso futuro limpiando, cuando sucede un giro argumental que convierte al hombre en un cliente más del lujoso hotel, otorgándole así un final digno.



Ilustración 3

Es este final el que tanto valor otorga al *film*, aparte de sus evidentes avances técnicos. Barajo muchas teorías respecto a la creación de este final, una de ellas es que Murnau sólo quería mostrar una parodia de los finales felices provenientes de América, otra que alguien le obligó a no exponer algo tan

desolador y la última tiene que ver con la sociedad germana, sociedad que no estaba preparada para visualizar un final tan triste, donde el protagonista al que han cogido cariño, se ve relegado a trabajar hasta su final limpiando servicios. Por ello, Murnau le otorga un final más decoroso y noble, salvándole de una lúgubre vida.

Esta obra maestra nos muestra un rodaje innovador, con un *travelling* al inicio que nos introduce cómo es el hotel hasta llegar al portero, o con momentos de mero realismo retratados gracias al *kammerspielfilm*. Siendo de cine mudo, los actores debían mostrar la máxima expresividad en sus rostros, sin embargo nunca caen en una sobre actuación. Es evidente que el elenco escogido para esta película es sublime.

Una escena impresionante a nivel técnico es cuando nos vemos transportados a un mundo onírico, producto de un sueño del portero, donde se ve a sí mismo cargando con equipajes como si no pesaran nada. Es aquí donde se advierte la máxima prueba de Expresionismo, que fue usado no sólo para mostrar el evidente ambiente utópico, sino para enseñar la confusión mental que sufre el protagonista.

La intención de esta película consiste en transmitir ese egoísmo al cual nos somete el capitalismo, llegando a un punto en el cual no importa mentir por seguir manteniendo la apariencia de un estatus social, como hace el portero al robar el uniforme para seguir aparentando. Ese uniforme no hacía al portero, sino que él era quien se encargaba de darle vida. Sin embargo, Murnau nos muestra cómo podemos quedarnos ciegos, incluyendo a todas las clases sociales, pues incluso los más pobres toman parte de la ceguera, al mostrar cómo se ríen porque el protagonista se haya visto relegado en su puesto de trabajo. Es en este momento donde se aprecia la Nueva Objetividad, con esa crítica tan fuerte por parte del director a la sociedad.

5.2.2 “BAJO LA MÁSCARA DE PLACER” (1925).

En la película “*Die freudlose gasse*” (“Bajo la máscara de placer”, 1925), de Georg Wilhelm Pabst,¹⁶ vemos un argumento que nos sitúa en el año 1921, en un barrio de Viena donde apenas hay una decena de personas que pueden permitirse una vida decente y lujosa, encontrándose entre ellas el dueño de la carnicería y la señora Greifer, propietaria de una tienda de ropa. La historia se centra en dos personajes, que son Marie, quien hace de la prostitución su trabajo y Grete, quien en el último momento consiguió evitar las fauces del mismo oficio. También es relevante el papel de Elsa, quien ha de buscarse la vida como sea desde que su marido quedó tullido en la guerra. Es ella quien asesina al carnicero del barrio y se produce una revuelta por parte de la gente menos desfavorecidos, quienes acuden al burdel, propiedad de la señora Greifer, donde se producían encuentros sexuales entre las prostitutas y gente adinerada y le hacen arder, asesinando así a Elsa y a su marido, quienes, antes de morir, pueden apreciar la imagen de su hija salvándose de las llamas. Con respecto a Marie, está enamorada de un joven banquero, Egon Stirner, pero sus celos y su temor por si le es infiel la obligan a culparle de un homicidio que sabe que él no ha cometido, pues ella fue testigo de la verdad. Parece que la única que puede tener una salvación es Grete, hija de un ex concejal



Ilustración 4

que se encontraba al borde la quiebra y a la que el director la otorga la capacidad de poder tener un final feliz con un funcionario de la Cruz Roja Americana.

En esta película, Pabst hace una evidente referencia a las diferencias sociales de la mísera alemana del momento, mostrando la decadencia

¹⁶ En España esta película es conocida bajo el nombre de *La calle sin alegría*.

económica y moral que sufría la sociedad.¹⁷ Pequeños detalles, como los empujones que se producen en la cola formada para adquirir carne, o cuando la policía realiza una redada, son en los que he encontrado la metáfora hacia la decadencia germana y su desmoralización, mostrando los sentimientos no de personas individuales, sino de un colectivo.

Las actuaciones son magníficas y realistas, en especial la de la fantástica Asta Nielsen, quien da vida a Marie, y gracias a la cual gran parte de la sociedad alemana se lanzó a las salas de cinematografía. Pero no sólo ella, ya que Greta Garbo, casi desconocida, tuvo su oportunidad de saltar a la fama gracias a su serena belleza y su postura ante la cámara.

Esta película no resultó ser una superproducción muy costosa, pero es importante de destacar puesto que gracias a ella se consiguió abrir la puerta hacia el realismo u otros nuevos movimientos durante la República de Weimar, además de ser el puente para que Pabst pudiera acceder a Hollywood. La Nueva Objetividad se aprecia en el realismo con que muestra su desconfianza hacia los ideales políticos que estaban establecidos, actuando a contracorriente de los mismos, mostrando ese constante conflicto entre las clases y su división jerárquica. En ese intento por mostrar realismo, se aprecian situaciones inhumanas, como aquellas en las que las protagonistas se ven obligadas a practicar la prostitución para poder mantener a sus familias, o la escena donde una secretaria es despedida por no acceder a mantener una relación sexual con su jefe. Sin embargo la película aún bebe del Expresionismo en aspectos como las interpretaciones de Asta Nielsen o Greta Garbo o la iluminación utilizada, que nos recuerda a la película del *Dr. Caligari*.

¹⁷ KRACAUER, S., *De Caligari a Hitler, una historia psicológica del cine alemán*. P. 161.

El estado alemán advirtió en Pabst la figura de un revolucionario, por ello muchas escenas fueron censuradas.¹⁸ Es una filmación comprometida con su época, que muestra una evidente denuncia social con la que se pretende asolar el sistema además de mostrar el verdadero legado de la guerra.

5.2.3 “BERLÍN, SINFONÍA DE UNA GRAN CIUDAD” (1925).

Otra obra a destacar es “*Berlin, die symphonie einer grossstadt*” (“Berlín, sonfonía de una ciudad”, 1925), del director Walter Ruttmann. No narra ninguna historia en concreto, no se muestra un desenlace o un argumento explícito, tan sólo se muestra como Berlín amanece y anochece. Está inspirada en el documental “*Kino-nedelia*” del soviético Dziga Vertov y Karl Freund es el responsable del manejo de la cámara. Se retrata a diferentes clases de personajes y lugares, llegando incluso a rodar escenas naturales y espontáneas, sin ninguna planificación previa. La impresión de caos es latente desde que amanece hasta que anochece, pero es un caos de una sociedad indiferente, que ha evitado una revolución y ahora se encuentra a la espera de lo que pueda suceder en un futuro. Se crea un seguimiento cronológico de una jornada diaria cualquiera vivida por la ciudad, la cual adquiere el papel protagonista, con planos fijos muy breves que poseen un ritmo muy exaltado y movimientos de cámara muy limitados, que caracterizan al film con una fuerte sensación de confusión y desorden. También se pueden apreciar planos detalle muy específicos que nos recuerdan la individualidad propia



Ilustración 5

de los habitantes que residen en Berlín.

El rodaje resulta innovador, mostrando una especie de documental pero que no lo es, porque Ruttmann no dirige a todos los personajes, sino que deja que sean estos los que animen el

¹⁸ Extraído de la página web <http://epoca1.valenciaplaza.com/ver/133009/la-leyenda-de-pabst-el-olvidado--el-cineasta-que-convivio-con-los-nazis.html>

desarrollo fílmico de la historia. Se enseñan dos tipos de caracteres en la película, los que el director filmó a propósito bajo sus consejos y los que surgen gracias al rodaje en sí mismo, consiguiendo una poética manipulación del realismo. La dirección de fotografía resulta espectacular, mostrando problemas sociales diarios con ejemplificaciones como la secuencia que muestra las diferencias a la hora de la comida entre ricos y pobres, pero sin denuncia, sólo usa las imágenes como una contraposición de planos.

En el montaje Ruttmann deja evidencia en la influencia recibida por parte del Kino-eye de Vertov¹⁹, en esa ansiedad por representar las cosas de la manera más verídica posible, dando lugar a un montaje rítmico y sin ningún tipo de crítica social, sólo se buscaba mostrar a Berlín como una ciudad elegante y llena de vigor, pero sin idealizarla, sólo mostrando su población en movimiento o sus industrias activas. Sitúan la cámara delante de la vida, no la vida delante de la cámara y dejan que esta suceda de una manera improvisada y sencilla.

5.2.4 “LOS DESEHEREDADOS” (1925).

En el año 1925 surgieron las películas Zille, denominadas así por el fotógrafo y dibujante berlinés Heinrich Zille, quien empatizó con las áreas más desfavorecidas



Ilustración 6

de la sociedad y reflejó sus penas en sus trabajos, algunos de los cuales fueron llevados al cine, como “Die verrufenen” (“Los desheredados”, 1925), de la mano de Gerhard Lamprecht. El argumento cuenta las desavenencias de un expresidiario llamado Robert Kramer, papel llevado a cabo por Bernhard Goetzke, quien a su salida de prisión se encuentra con una mala situación a nivel emocional, en la

que su novia le abandona, su padre le rechaza, la sociedad le repudia y no le da trabajo por sus antecedentes... En un momento de desesperación, pretende

¹⁹ KRACAUER, S., *De Caligari a Hitler, una historia psicológica del cine alemán*. P. 173.

suicidarse, cuando aparece en escena Emma, interpretada por Aud Egede-Nissen, una prostituta que le salva. Esta tiene un hermano, Gustav y en un momento, Robert les salva a ambos de ser capturados por la policía en un atraco a un banco. Es ahí cuando se percata que en realidad las partes de la sociedad que le ayudan y a las que no parece importarle su pasado, no son otras que las clases consideradas marginales. Al darse cuenta de esa verdad, parece que la vida le premia: consigue encontrar trabajo y llegar a una buena posición en una fábrica de Dusseldorf. En su regreso a Berlín, fue a visitar a aquella mujer que le salvó la vida, para descubrir como ella se encuentra perdiendo la suya.

El mensaje oculto es transmitir al espectador la ilusión de que se puede prosperar en la vida siempre y cuando se siga adelante con ella y respeten el sistema. Pese a ello, es una película que muestra la situación alemana de las clases más desafortunadas. Estuvo muy influenciada por las láminas que Zille llevó a cabo de ese sector desfavorecido, lo cual ayudó a retratar con gran fidelidad y realismo lo que se vivía, algo básico para encasillar a la película en la Nueva Objetividad.

Pese a enseñar esa realidad, no se explica al espectador el por qué concreto de la llegada a la misma, pues no se buscaban películas radicales, que atacaran al sistema establecido en la República, ya que no eran tan bien aceptadas como las que tenían un final feliz, y es que los radicalismos se revelaban contra las fuerzas que el Gobierno se esforzaba en mantener.

5.2.5 “FAUSTO” (1926).

Murnau siguió participando en esta etapa, con su película *“Faust”* (*“Fausto”*, 1926), basada en la novela homónima de Goethe, escrita enteramente dialogada, para teatro. Esta película sería la última que realizaría para la UFA, la cual buscó hacer de este largometraje una superproducción cultural, buscando mostrar las mejores características del país, pero sin embargo consiguieron todo lo contrario, dejando en evidencia el prestigio nacional.

La trama cuenta la historia del demonio Mefistófeles, interpretado por Jannings, quien hace un trato con un arcángel, asegurándole que podía mostrarle como el mal puede corromper el alma de cualquier hombre, a cambio de que le entreguen la Tierra. Para ello, aborda al anciano Fausto, ofreciéndole la juventud eterna a cambio de su alma. Pervertido por tan sabroso laurel, Fausto termina cediendo ante el demonio. Todo sigue su curso hasta que aparece la figura de Gretchel, de la cual Fausto queda enamorado y a quien deja embarazada. Sin embargo, Mefistófeles no deja que Fausto viva una vida feliz y sin problemas, y provoca que este asesine al hermano de Gretchel. Por este desafortunado acontecimiento, Fausto se ve obligado a abandonarla a ella y al bebé, el cual



Ilustración 7

muere a causa de una ola de frío, lo que provoca que Gretchel sea condenada a morir en una hoguera. En el último momento, Fausto vuelve y se tira a las llamas con su amada, dejando prueba de que el amor siempre triunfará por encima del mal y haciendo que Mefistófeles pierda su apuesta.

Fue la película más costosa a la que se había enfrentado la UFA hasta el momento y algo digno de destacar son los efectos especiales usados para caracterizar diversas escenas como en la que Mefistófeles es presentado como un ser alado con grandes cuernos, que envuelve la ciudad con sus alas. Estos efectos especiales serían de vital importancia, pues influirán en rodajes posteriores. También la capacidad fotográfica y el uso de la luz fueron imprescindibles, ya que gracias a ellos se consiguieron esos contrastes entre claro oscuros que daban mayor dramatismo al film.

Se advierte como el rodaje bebe del Cine Expresionista, por ejemplo en la actuación de Jannings, quien interpreta de una forma exagerada, pero que bajo mi

opinión encaja a la perfección con el barroquismo de decorados que se advierten lo largo de la película. El pulso narrativo hace que la particular versión de Murnau de este mito de Goethe que se remonta al Siglo XV, junto con la poesía visual de la que hace gala este director, adquiriera una fuerza insólita.

En Alemania esta película no obtuvo el éxito esperado, ya que no estaban acostumbrados a tramas tan complejas, sin embargo el resto del mundo sí supo apreciar la categoría artística de esta obra.

5.2.6 “EL PANTALÓN” (1927).

Una de las mejores películas de esta etapa fue “*Die hose*” (“EL pantalón”, 1927), de Hans Behrendt. Estamos ante la gran obra muda de sátira nacional. La historia revela cómo un burgués, Louise, pierde los pantalones en presencia de su soberano. Acostumbrado a una vida sin altibajos y muy monótona, Louise representa los valores morales decentes de la sociedad, que ahora deben enfrentarse a los impúdicos que se han producido tras la impúdica y desafortunada muestra. El trasfondo de todas las burlas y carcajadas que producía la película era mostrar el parón que se había producido en la sociedad, la cual se creía reír de algo del pasado, pero que a su vez sentía cierta ansiedad por el temor que se sentía al no saber qué deparaba el futuro. A raíz de esta película, los montajes se mecanizaron. Los primeros planos se convirtieron en recursos muy habituales y las imágenes eran reducidas a meras ilustraciones, pero pese a ello el ritmo narrativo no es perdido en ninguna ocasión.

5.2.7 “METROPOLIS” (1927).

Como hemos mentado, “*Faust*” fue la película más costosa para la UFA, algo que cambió con la llegada de “*Metropolis*” (1927), de Fritz Lang. Esta obra de referencia en el Cine se ambienta en el mundo futurista del 2026 y nos narra una lucha de clases llevada hasta su última consecuencia, donde hay dos divisiones en la imaginaria ciudad de Metrópolis, existiendo una parte superior, en la cual vivían los señores y otra inferior, en la cual vivían los obreros, situada en el subsuelo, poblado

de máquinas. Ambas clases sociales resultan discrepantes pero complementarias entre ellas. La sociedad más desfavorecida es representada por medio de María, quien no actúa como una revolucionaria, sino que trata por todos los medios de buscar las mejores soluciones para que los obreros lleguen a un acuerdo con las clases superiores. Es entonces cuando conoce a Freder, hijo del Gobernador, quien se encarga de representar a la sociedad más pudiente, y queda enamorado de ella al verla aparecer por primera vez en los Jardines. Freder accede al mundo inferior y queda horrorizado al comprobar el trabajo al que se ven sometidos los obreros y entonces inicia una lucha junto con María, para lograr la estabilidad y el equilibrio de la sociedad. Conocedor de las intenciones de ambos, Fredersen, el Gobernador,



Ilustración 8

le pide al científico Rotwang que actúe y este crea una máquina capaz de suplantar la identidad, por lo que secuestra a María y la máquina hace de ella, haciendo acto de un comportamiento impúdico y decadente, que ofrece malos consejos a los obreros, quienes

inician una revolución mediante la destrucción de la máquina corazón de la ciudad, que hace que el resto de artificios no funcionen. María escapa y junto con Freder salva a los hijos de los obreros, quienes ahora se han dado cuenta que lo que hicieron fue un acto de inconsciencia y andan tras la busca y captura de la que consideran su enemiga, la propia María. Capturan al robot y lo condenan a morir en la hoguera y es entonces cuando aprecian que se trata de un impostor y se descubre todo. Con la muerte de Rotwang, tanto la joven pareja como los obreros, acompañados de los dirigentes de la sociedad, avanzan hacia un nuevo comienzo.

El trasfondo de la narración nos muestra una idea concebida aún hasta nuestros días con modernas películas como *Los Juegos del Hambre*: la lucha entre la clase obrera y la burguesa, siendo estos largometrajes que nunca dejan a nade

indiferente, ya se ambienten en mundos ficticios (como en el propio caso de *Metrópolis*), o ya narren una historia basada en hechos reales (como *Les Misérables*, que muestra la inestabilidad política francesa que conllevó al levantamiento de la Rebelión en Junio de 1832). Esta producción fue muy costosa, lo que determinó la ruptura del contrato de Lang con la UFA y un duro golpe a la productora alemana. Desde el punto de vista arquitectónico, recoge una amplia influencia de las vanguardias (Bauhaus, constructivismo o Art Decó), pero al servicio de un estado de ánimo que refleja el ritmo de la era industrial. Esta arquitectura monumental de los decorados actúa como un personaje más. El director juega con los claroscuros, los volúmenes, y con una iluminación muy expresiva para mostrar su concepción del progreso como una idea de sobre explotación e injusticia, donde un reloj deja constancia de cómo los hombres son unos subordinados de las máquinas. La banda sonora, que corre de la mano de Gottfried Huppertz nos deja entrever el carácter épico que tomará la filmación.

En su estreno no fue aclamada por el público, al igual que la película enumerada anteriormente, pues no eran capaces de apreciar esa vista del futuro y esa crítica social tan fuerte llevada a cabo por Lang, pues pese a que se presenta como una película de ciencia ficción, es evidente la implicación política de la que toma partido. Fue años más tarde cuando se la consideró como la obra de arte que es.

5.3 PELÍCULAS QUE MOSTRARON CÓMO AFECTÓ LA PARALISIS.

Adentrados en el año 29 del siglo XVIII, es ahora cuando sucedió el mayor crack de la bolsa en Estados Unidos, algo que desde luego afectó al resto del mundo. Las películas buscaban subordinar la razón a la naturaleza, distribuyendo mensajes en forma de quimeras utópicas. Es ahora cuando el sentimiento patriótico se encontraba pagado, por lo que el Cine debía recurrir a otra vía para seguir siendo

explotado. N conocido director fue Leo Mitller, que fue pionero en mostrar esa situación nacional realizando películas que mostraban problemas como el paro.²⁰

Es así como nacieron las denominadas películas de calle, las cuales seguían, en su inmensa mayoría, un mismo prototipo, en el cual existe un protagonista que se rebela contra los convencionalismos, abandonando su cómoda vida, para luego volver a las redes de la misma. Otras versiones de este mismo tipo de cintas muestran historias aún más transgresoras, con protagonistas muy jóvenes, que se enfrentan a la tiranía adulta, expresando el descontento con el régimen. La calle no es mostrada como un lugar horrible y de desdichas, sino como un entorno que ofrece infinitas posibilidades, mientras que los hogares acomodados representan la conducta autoritaria.

5.3.1 “ASFALTO” (1929).

La película más reseñable de este momento es “*Asphalt*” (“*Asfalto*”, 1929), de Joe May. Es curioso que todas las películas de este género lleven por título un claro referente a la calle, en este caso, asfalto.

El argumento relata la historia de la estafadora Elsa, interpretada por Betty Amann, a quien nos la presentan como una *femme fatale* que cuenta con la



Ilustración 9

predisposición de seducir a los hombres para conseguir sus más recónditos deseos. El director nos sitúa en una joyería, donde está Elsa encandilando al dueño, pretendiendo dar su próximo golpe robando un diamante. Sin embargo, en esta ocasión es capturada y se la lleva ante el joven policía Albert, interpretado por Gustav Fröhlich. Elsa

²⁰ KRACAUER, S., *De Caligari a Hitler, una historia psicológica del cine alemán*. P. 186.

asegura que es la primera vez que realiza esa clase de hurto y que necesitaba el dinero, fingiendo sentirse muy avergonzada.

Todo cambiará en ese preciso instante en el que ambos protagonistas entran en contacto. Albert hace de su vida un caos al quedar enamorado de ella, pese a que hasta ese momento había llevado una vida prudente y estática, sin ninguna clase de altibajo emocional. Elsa en el comienzo de su relación con el joven policía mantiene su postura de *femme fatale*. Apenas sonríe en el transcurso del film, pero su primera sonrisa se aprecia cuando ella advierte una foto de Albert y entonces le compara a él con el desagradable hombre con el que se encuentra saliendo. Esto es una prueba de cómo su carácter se suaviza y cómo evoluciona en su papel, dejándose conquistar por Albert. Se produce una declaración de amor por parte de ambos, en la cual Elsa confiesa su pasado y le muestra a Albert todos los objetos que ha robado, además de confesarle todos los delitos que ha cometido. Esta confesión se produce porque ella necesita obtener el perdón y cree que alguien como Albert de verdad podría convertirla en una mejor persona. Las cosas se tuercen cuando Albert es acusado de un asesinato que no ha cometido, es aquí donde se produce la mayor muestra de amor por parte de Elsa, quien asume la culpa para salvar a su amado, quien la asegura que la esperará a que salga de la cárcel.

Las interpretaciones, en especial la de Betty Amann, se comen la pantalla. Ella actúa de una manera ejemplar como mujer tentáculo, sensual, capaz de conseguir sus deseos. Como toda mujer caracterizada de esta forma, la muestran vestida con un ropaje lujoso y un maquillaje perfectamente acorde con su vestuario y el espectador inmediatamente es consciente de la persuasión con la que cuenta para conseguir sus objetivos.

Desde las primeras escenas se muestra como la ciudad de Berlín también adquiere un papel protagonista, siempre con movimiento, con vida, todo reflejado mediante un plano secuencia que nos acerca hasta la joyería donde la joven

protagonista planea su atraco. Estamos ante una película que se encuentra en la última etapa del periodo Expresionista alemán y actúa de una manera demoledora, rompiendo con lo anterior, haciendo un uso excepcional de las angulaciones de cámara, que en raras ocasiones se mantienen horizontales provocando así que el curso de narración adquiera cierto carácter febril.

5.3.2 “LA CAJA DE PANDORA” (1929).

“*Die büsche de Pandora*” (1929), es el título original de esta película de Pabst. No pertenece al género de las películas de calle, pero sí es una de las grandes producciones de este director donde también se advierte la Nueva Objetividad. La protagoniza Louise Brooks, llevando a cabo el papel de Lulú, una hermosa joven que lleva a la perdición a todos los hombres que se acercan a ella, para terminar asesinada en manos de Jack el Destripador.

Como se aprecia desde el comienzo de la película, Lulú es una joven hermosa y alocada cuyo máximo afán parece ser el de volver loco al género masculino, tanto literal como metafóricamente. Uno de los hombres con los que mantuvo una relación, al que ella denomina su primer patrón, le recomienda que contraiga matrimonio con el Dr. Schön, un editor que en un principio pretende cortar su relación con Lulú debido a las habladurías y a que iba a contraer matrimonio con otra mujer, pero las artimañas de la protagonista consiguen que no la abandone y su matrimonio con la otra mujer finalmente fracasa, pues les descubren. El desparpajo y libertinaje de Lulú conducen al magnate editor a la locura y durante una disputa, este muere accidentalmente en sus manos. Tras ser juzgada por la ley, huye a Francia con el hijo del difunto y con su primer patrón donde terminan en un local de mala muerte en el cual Lulú es



Ilustración 10

prácticamente explotada como esclava. En los últimos actos del rodaje se aprecian todas las desdichas que la acaecen a Lulú, hasta que finalmente llega a Londres, donde su vida termina en manos de Jack el Destripador.

Estamos ante una película muda, lo que en ocasiones puede conllevar a tener limitaciones narrativas, sin embargo la expresividad de los personajes y los breves diálogos escritos en la pantalla ayudan al espectador a no perderse en ningún momento del rodaje. Esta película nos vuelve a mostrar la maestría de Pabst no sólo con las cámaras, sino con todos los aspectos que contribuyen a crear una atmósfera envolvente, como es la iluminación, la cual está dispuesta de forma que por ejemplo, el rostro de Lulú siempre parece irradiar luz, alusión quizá a su juventud y a la idea de *femme fatale* que transmite, o los juegos de luces y sombras que se llevan a cabo durante todo el rodaje. La escena que desarrolla el asesinato de Lulú está cargada de una fuerte potencia visual, con primeros planos de la actriz que muestran su belleza.

Durante la República de Weimar hubo un claro florecimiento cultural, algo que se apreció en todos los campos artísticos y con ellos el cine. Si bien lo que triunfaba era el Expresionismo, Pabst decidió apostar por la Nueva Objetividad a la hora de llevar a cabo sus rodajes y basándose en este principio, conseguía crear atmósferas que representaban fielmente la realidad, transportando al espectador a un estado ataráxico durante los minutos que duraba el *film* y resaltando los valores cotidianos, pese a que en ocasiones estos fueran un reflejo de los más sórdidos problemas de la sociedad.

5.4 OTRAS PRODUCCIONES.

Un año antes de la gran crisis se funda la Asociación Popular del Cine-Arte y cuando el Cine alcanza una fuerte expresión con una ideología claramente de izquierdas, adquiriendo las películas un carácter revolucionario patrocinado por el

auge que estaba obteniendo en Rusia, sin ser comercial sino escondiendo una fuerte crítica.

Se fundó así mismo la Liga Alemana por el Film Independiente, cuyos máximos esfuerzos se centraban en la lucha contra la censura. Hans Richter, un convencido izquierdista, fue la esencia de esta entidad, rodando producciones como *“Vormittagsspuk”* (1928), un corto con influencia dadaísta que mostraba elementos convencionales a los que daba una singularización diferente. Richter se interesó por las películas de crítica social y con él otros tantos directores, llegando al punto que incluso películas de géneros diferentes al realista se interesaron por mostrar esa crítica, como fue el caso del director Georg Asagaroff con su obra *“Revolte im Erziehungshaus”*, basada en la obra homónima de Peter Martin Lampe. Obtuvo mucha controversia, ya que se mostraba con una dura crítica al sistema de justicia, llegando a ser prohibida hasta cuatro veces antes de su estreno.

Entre los largometrajes con ideología izquierdista, se deben destacar *“So ist das Leben”*, de Junghans, *“Mutter Krausens fahrt ins Glück”*, de Phil Jutzi y *“Jenseits der strasse”*, de Leo Mittler.

“So ist das Leben” (*“Así es la vida”*, 1929), dirigida por Carl Junghans, nos sitúa en Praga, donde vive una mujer que debe mantener a su familia después de que su marido fuera despedido del negocio de carbón donde trabajaba, junto a su hija, que recientemente se ha quedado embarazada. Las escenas no esconden el crudo realismo y la conciencia social que envuelven la vida de la sencilla y humilde protagonista, advirtiendo cierta resignación ante la desdicha humana.

“Mutter Krausens fahrt ins Glück” (*“El viaje de la madre Krause a la felicidad”*, 1929) corre de la mano de Phil Jutzi, quien nos muestra la vida de una berlinesa familia trabajadora, donde una vez más una figura materna es la encargada de cargar con el peso de la familia, mientras su hijo Paul mantiene problemas alcohólicos. La manera en la que esa Madre Krause lucha por la supervivencia de

su familia es tan cercana y tan moderna para su época, que podría situarse en la actualidad, pese a sus casi noventa años de distancia. Los movimientos de cámara también corrieron de la mano del propio Jutzi, rodando no sólo las escenas en las que se basaba la trama de la película, sino también las mismas calles de la ciudad de Berlín, que una vez consta con una vital importancia, mostrándola de manera enérgica y real. Es curiosa la forma de actuar de los protagonistas, ya que lo hacen de una manera muy natural, algo distinto a lo que se había visto hasta el entonces, con los precedentes del Expresionismo.²¹

Finalmente, *“Jenseits der strasse”* (*“Al otro lado de la carretera”*, 1929), de Leo Mittler, quien una vez más hace una crítica social, pero esta vez haciendo referencia a los problemas que causaba el paro, donde un collar es el que hace que la trama siga su curso. Este collar es encontrado en la calle por un mendigo, quien vive junto a un joven desocupado laboralmente. Una prostituta advierte cómo el mendigo se queda con el collar e intenta persuadir al joven en paro para que se lo robe. Este lo intenta pero fracasa y al volver con las manos vacías, la mujer parte con un hombre acaudalado y opulento, buscando la supervivencia. Corrompido por la pérdida de su amada, el joven vuelve a buscar al mendigo y en una lucha a

golpes por el collar, el mendicante cae al lago con la joya y se ahoga, dejando ver como las burbujas de su respiración se entremezclan con las perlas del collar. En el final se muestra una desalentada imagen del hombre en paro, que se une junto con otras figuras de sus prójimos que se encuentran en su misma posición de parados,



Ilustración 11

²¹ KRACAUER, S., *De Caligari a Hitler, una historia psicológica del cine alemán*. P. 186.

deambulando por las calles de Hamburgo. En esta película se expone un formato muy similar a las películas rusas con respecto a la crítica, ya que se encuentra muy influenciada por las mismas.

Las tres películas están producidas por Prometheus-Film, la cual hizo posible la llegada a Alemania de títulos como *“El acorazado Potemkin”* (1925). La productora tiene un claro tinte comunista y se encargó de mostrar la decadencia que se podía vivir en Alemania. Entre 1928 y 1929 está latente la parálisis que se sufre en el país germano, en su sociedad y en su pensamiento, por lo que esta productora vende el comunismo como si pudiera ser el salvador de la situación.

6. LA GRAN DEPRESIÓN.

6.1 INTRODUCCIÓN.

El “*crack*” sufrido en la bolsa de Nueva York en el año 1929 afectó a todo el mundo y Alemania no fue menos, haciendo que los préstamos y las subvenciones que pudiera recibir la industria cinematográfica fueran pospuestos. Son los últimos años de la República y en Berlín se vivía un fuerte caos social, con numerosas manifestaciones y un sentimiento desalentador. La crisis económica afectó a todos los ámbitos, incluida la política, ya que damnificó la posible coalición que se pudiera crear entre el partido socialdemócrata y los partidos burgueses. Es ahora cuando Hitler comenzó a ganar simpatizantes, pero seguía existiendo quien no era partidario de su ascenso.²²

Cinematográficamente se da paso al Cine sonoro, lo que también supuso una crisis a nivel interno. Cierto es que este paso significaba un gran avance, pero con él, numerosos músicos fueron despedidos, así como una cantidad considerable de Cines se vieron obligados a cerrar sus puertas por no poder hacerse cargo de la manutención y reforma que suponía el cambiar las instalaciones para convertirlas en sonoras. Pese a este progreso, en Alemania se desarrollaron trucos para mantener el interés visual de las escenas, no sólo se volcaron en la concepción del sonido, que podría dejar escenas misérrimas, con poco contenido. Con todo, las películas proseguían exportándose, dejando a Alemania en el primer puesto en Europa, siendo superada mundialmente tan sólo por la industria de Hollywood.

Los nazis ya comenzaban a saborear su victoria y es por ello que pusieron muchas trabas en la proyección de determinadas escenas, trabas antes las cuales Heinrich Brüning, canciller de Alemania en 1930, cedía. Tras 1930 la fachada de la

²² STARGARDT, N., *The German War, a Nation under arms, 1939-1945*. Ps. 98-101.

Nueva Objetividad comienza a derrumbarse, tras la desaparición de las películas de calle y el espíritu revolucionario juvenil.

Los largometrajes ahora eran algo vacíos de significado y había kulturfilmes que extendían las costumbres típicas de otros países. Se comenzaron a hacer películas cargadas de optimismo, con poca denuncia social, puesto que era lo que la sociedad reclamaba, quedando las pocas películas que sí mostraban un descontento reservadas para una pequeña élite de intelectuales.

6.2 “EL ÁNGEL AZUL” (1930).

Otra película a destacar es “*Der blaue Engel*” (“*El ángel azul*”) (1930), basada en la novela “*Professor Unrath*” de Heinrich Mann y dirigida por Joseph von Sternberg. La historia narra la vida del profesor Rath, quien imparte clase en una localidad costera, de la cual no se especifica el nombre. Soltero e irascible, tiende a arremeter de forma violenta contra sus alumnos, de los cuales descubre que son asiduos a un pub llamado El Ángel Azul, donde actúa Lola junto con su compañía. Decidido, va al pub con la intención de buscar problemas, pero una vez allí sucumbe ante los encantos de Lola y se acuesta con ella. Tras eso contraen matrimonio y se marchan con su compañía, donde él actúa entonando el canto de un gallo por las distintas localidades. Al cabo del tiempo vuelve al pueblo donde impartió clases y cuando estaba a punto de realizar su actuación perdió los estribos e intentó estrangular a Lola. Tras ese incidente, regresó a la clase donde impartía y murió allí.



Ilustración 12

Técnicamente, hay dos travellings que unen dos partes de la historia, uno de ellos realizado cuando el profesor abandona la escuela y otro cuando vuelve a ella y

fallece. La película resultó todo un éxito y posee una tradición expresiva poco típica en los años 30, con una atmósfera dañina y asfixiante. La actriz que encarna a Lola, Marlene Dietrich, causó gran revuelo por realizar escenas mostrando sus muslos, gesto que suponía una fuerte provocación sexual, como lo supondría más tarde el de Rita Hayworth en *"Gilda"* (1946), algo a lo que la sociedad de la época aún no estaba acostumbrada. Este largometraje es un fiel reproductor de la República durante sus últimos años, mostrando el alboroto que se sufría en la misma, con conductas desmoralizantes y actos conflictivos.

6.3 "CUADRO DE INFANTERÍA" (1930).

Pabst rodó la película *"Westfront 1918"* (*"Cuadro de infantería 1918"*) (1930), basada en la novela *"Vier von de infanterie"* de Ernst Johannsen. La historia se centra en cuatro personajes masculinos del ejército, que son el Bárbaro, Karl, el Estudiante y el teniente, situados cronológicamente a finales de la Primera Guerra Mundial. Ellos se encuentran en un periodo de descanso, pero finalmente deben volver al frente, donde plantan cara otra vez a las desgracias que supone la guerra, enfrentándose a escenas como una en la que todos menos el Estudiante quedan atrapados en una zanja, u otra donde sin querer son disparados por su propio ejército. En un momento de la narración, Karl vuelve a su casa, pero no tardará mucho en regresar, ya que descubre cómo su mujer le es infiel. En su ausencia, al Estudiante le habían apuñalado en repetidas ocasiones y se había anunciado un nuevo ataque enemigo. Durante ese ataque, Karl y el Bárbaro caen heridos al tratar de cubrir a todo el cuerpo del ejército y el teniente cae en la locura. Al terminar, los tres son llevados a un hospital, donde Karl sueña con su esposa. La película termina con un soldado francés que coge la mano de Karl mientras dice *"Compañeros, no enemigos"*, para mostrar después en la pantalla la palabra FIN, seguida de un signo de interrogación.

La película está rodada con una clara concienciación de la Nueva Objetividad, dejando ver escenas tan realistas como en la que la madre de Karl no abandona la cola de la comida al ver de nuevo a su hijo, u otra donde se muestran numerosos cadáveres, haciendo hincapié en la idea de que la guerra no es una broma. Pabst quería hacer consciente al espectador de que esas escenas no eran una simple temática cinematográfica, sino que representaban lo que ya había sucedido y lo que podría volver a suceder. Con la subida nazi al poder, fue prohibida su representación, ya que esta ideología pensaba que Pabst no había sabido captar la historia desde un punto de vista objetivo.



Ilustración 13

6.4 “M, EL VAMPIRO DE DÜSSELDORF” (1931).

Otra película a destacar es “M” (“M, el vampiro de Düsseldorf”) (1931), de Lang. En sus inicios quiso titularla “Mörder unter uns”, cuya traducción sería “Los asesinos están entre nosotros”, título muy explícito con el que los estudios no querían comprometerse, por las implicaciones políticas. La sinopsis relata cómo en Düsseldorf un asesino en serie se cobra la vida de la pequeña Elsie Beckmann, haciendo de ella su novena víctima. Angustiada, la sociedad pide a las autoridades que resuelvan el caso de forma inmediata, sin dejar ninguna zona sin investigar, lo que provoca que otros malhechores vean sus negocios afectados, con lo que se proponen buscar ellos también al asesino, movilizando a los mendigos y pordioseros para que les ayuden. Uno de ellos, un ciego que vende globos, reconoce el silbido del malhechor y le delata. Para reconocerle, marcan su espalda

con una M. Al ser el asesino consciente, huye a unas oficinas, donde los líderes de los bajos mundos le acorralan. Cuando pretendían tomar la ley por su mano, aparece la policía y en el epílogo se muestra a las madres, que declaran que deben cuidar con más ahínco a sus hijos.

Con un montaje astuto, se entrelazan de una forma excepcional el sonido y la imagen, como se puede ver en la escena en la que muestran a la madre de Elsie buscándola, llamándola a gritos, y es que no se concibe esta película sin el aspecto sonoro.

El director da profundidad y dimensión a su producción al capturar distintivamente el éxtasis de los personajes y enfocándose de manera muy eficiente en las situaciones individuales. Hay una concepción de rodaje muy creativa gracias a la perspectiva de la tercera persona, creando aún mayor impacto, junto con movimientos de cámara y encuadres realizados también de manera excepcional, consiguiendo recrear ese ambiente opresivo del asesino además de captando sus decisiones internas, como la escena en la que observa a través de un escaparate a su próxima víctima, reflejando en su cara las ganas que siente por cometer el crimen, a la vez que es consciente de que es un acto depravado. Los efectos visuales crean un gran desarrollo al comienzo de la película y cada escena funciona de tal manera que o bien complica el problema inicial o bien resuelve la historia a través de una narración lineal.



Ilustración 14

El momento culmen de la película se centra en el juicio final, donde Lang nos presenta a un criminal que excusa sus actos en que la sociedad le ha hecho así, presentándole como si fuera

la víctima, siendo juzgado por las autoridades, que son los verdaderos delincuentes. El régimen nazi podía verse reflejado en esa autoridad suprema y es por ello que esta película casi se prohíbe en Alemania. Además, Lang no tiene ningún miedo de situarse a favor de la libertad humana y criticar el fanatismo, así como condenar que los seres violentos ocuparan los cargos de poder, hechos que sirvieron para que los nazis no vieran con buenos ojos esta producción.

6.5 “LA ÓPERA DE LOS TRES PENIQUES” (1931).

La siguiente película pertenece también a Pabst, *“Die Dreigroschenoper”* (*“La ópera de los tres peniques”*) (1931). Se basa en la obra teatral *“Die Dreigroschenoper”*, de Bertolt Brecht, que cuenta con un prólogo y tres actos y pese a que no sigue a rajatabla el argumento de la obra literaria, ambas dejan evidencias de su sátira social con matices revolucionarios. La narración relata la historia de cómo un líder de una banda, Mackie Messer, se casa con Poll Sophie, hija de Peachum, rey de los mendigos, quien no está de acuerdo con esta unión y lo denuncia a Tiger Brown, jefe de la policía, desconociendo que él y Mac son viejos amigos, llegando al punto en el que Brown varias veces le ha salvado de la cárcel. Cuando se entera de esa amistad, Peachum amenaza a Brown con liberar a todos los mendigos encarcelados o arruinará la fiesta de la Coronación de la Reina Victoria, poniendo en riesgo su trabajo. Sintiéndose entre la espada y la pared, Brown arresta a Mac y hace que le sometan a una ejecución. Ni Polly ni los miembros de la banda consiguen recaudar el dinero suficiente para sobornar a las autoridades y cuando todo parece estar perdido, aparece un mensajero de la realeza, el cual afirma que la reina ha perdonado a Mac y no sólo eso, sino que también le hace entrega de grandes propiedades.

Pabst parece realizar un anuncio de la situación nacional que se sufría. Con cada encuadre estudiado maliciosamente, que mostraban puestas en escena

absolutamente reveladoras, con movimientos de cámara intactos, que realizan varios *travellings*, mostrando diferentes detalles de cada escena, con las actuaciones, como aquella donde la Reina cubre su rostro con un ostentoso ramo de flores, mientras puede ver con sus propios ojos la miseria, o con lo juegos de luces y sombras requeridos, el director preludia el horror que estaba a punto de sufrir Europa.



Ilustración 15

7. EL DESPUÉS. SUBIDA NAZI AL PODER.

Una vez esta ideología se alzó con la supremacía, se comenzaron a rodar noticiarios bajo el nombre de *Blitzkrieg im Westen*, así como largometrajes que hacían una clara propaganda positiva del régimen. Los noticieros duraban en torno a 40 minutos y fueron rodados de manera ágil, para poder tener informado a todo el pueblo alemán de la situación, teniendo un sistema distributivo muy eficiente, que conseguía que fueran retransmitidos en todos los puntos del país.

Se retrataban a sí mismos tal y cómo deseaban, enfatizando su poderío mientras condenaban el comportamiento de sus enemigos. Entre sus alusiones, triunfaban las referidas a la religión, al sentimiento de unidad familiar y el de amar la paz, pero por encima de todo destacaba el sentimiento de glorificar Alemania como un poder enérgico y valeroso, mostrando al resto de democracias de manera dañina, mostrando de esa forma a la sociedad que luchar contra ellas era lo correcto, dando sentido a la guerra.

Cinematográficamente, la película *“El acorazado Potemkin”* (1925), sirvió como referente en Alemania, pese a ser soviética y con claras ideas revolucionarias. Los alemanes tomaron esta película como punto de partida para rodar otras que ofrecieran la idea de seguir la revolución nazi, mostrando personajes de manera heroica, con buenos valores, que luchan por el orgullo nacional. La diferencia entre estas producciones y las rusas, es que en Rusia eran veraces en sus mensajes, no omitían las partes negativas, mientras que los nazis sólo lo usaron para vanagloriarse.

Suelen omitir la guerra en sus films, así como posibles alusiones a la misma, como la muestra de descampados desiertos o cementerios. Los noticiarios también omitían ese aspecto, de hecho, el New York Times del 14 de Junio de 1941 habla de unos noticieros nazis que relatan la lucha en los Balcanes y el norte de África, donde muestran al ejército alemán avanzando de manera noble. En Rusia, en cambio, sí se mostraban los horrores de la guerra, para concienciar al espectador.

Estos largometrajes también contaban con problemas. El primero es que para los nazis mostrar la supuesta maldad del enemigo, en numerosas ocasiones se dejaban así mismos en mal lugar. El segundo es que para vender esa idea de que no estaba pasando nada, llegaron a rodar largometrajes que caían en ideas muy vacías, carentes de moralidad o trascendencia, que muestran al régimen nazi como un régimen sin corazón. Es aquí donde se debe mentar el tan famoso noticiero que relata la llegada de Hitler a la ciudad de París. Se ruedan diferentes puntos clave y míticos de esta ciudad, como los Campos Elíseos, hasta la llegada a la Terraza del Trocadero, desde la cual Hitler y su comité visualizan una perfecta toma de la Torre Eiffel. Más lo llamativo no es eso, sino el hecho que durante toda la secuencia, no se aprecia una sola persona en la calle. Nadie ha acudido a acoger al dictador, pese a que ellos quieren venderle como el redentor del mundo, acostumbrado a mover grandes masas. Se podría realizar una metáfora alusiva al espíritu nazi con este documental.

7.1 “HITLER JUNGLE QUEX” (1933).

Obra del director Hans Steinhoff, esta película se enmarca en el movimiento propagandístico. Nos muestra el declive que acecha a la República, con un argumento que ensalza los valores nazis que no tardarían en llegar a la nación germana. La sinopsis de la película nos narra la vida del joven Heini Völker, hijo de padres son una ideología claramente comunista. Desde joven se ve obligado a ver cómo su progenitor maltrata a su madre, incapaz de hacer nada. Una tarde, un amigo del padre, participante también de la tendencia comunista, lleva a Heini a una salida organizada por el partido, a la cual también asistirían otros jóvenes, en una especie de iniciación para pertenecer a las juventudes que participen en el partido. Heini asiste entusiasmado a esta pequeña aventura, pero rápidamente se siente molesto y apesadumbrado con los militantes de su partido, encontrando más sofisticados y educados a los jóvenes del Führer, comenzando así a empatizar con ellos. Decidido, decide abandonar la ideología comunista de su familia y

allegados, para alistarse en las filas nazis, e incluso da el soplo de un ataque preparado con explosivos por los comunistas hacia la sede adversaria.

Esto supone una traición para el Partido Comunista, quien le amenaza y repudia, llegando al término de que su madre se suicida al no poder contemplar cómo a su hijo se le ha torcido la vida. Junto con su propia vida, su madre también intenta asesinar a su propio hijo, pero no por tener una ideología distinta, sino porque prefiere que muera en sus manos que a manos del partido, el cual sabe que se encarará de hacerlo tarde o temprano. Heini acaba en un hospital, donde un alto cargo nazi le invita a residir con otros afiliados al partido, causando esto un revuelo, ya que al llegar esta noticia a oídos comunistas, preparan otro ataque al cual nuestro protagonista no sobrevive. Heini muere entonando una canción de simbología nazi, que aparece de fondo a lo largo de la película.



Ilustración 16

Heini es el papel encargado de representar a las juventudes nazis, es por ello que nos le muestran inocente e incluso algo ingenuo, pero que no se deja embaucar por las mentiras adversarias. Su padre es un viejo borracho que hace apología del Partido Comunista, evidenciando las intenciones al caracterizar a su personaje con esa ideología. Otra fuerte crítica al Partido Comunista es el personaje que encarna al amigo del padre que lleva a Heini a la excursión, pues no están enseñando más que a alguien sin escrúpulos, que no le importa amenazar al hijo de su amigo ante la negativa de éste a afiliarse a sus creencias.

Este film consigue llegar a la sociedad gracias a algunas escenas con fuerte carga dramática y de gran calidad artística, pese a contar con un guión plano. Consiguen exaltar al público con el suicidio de la madre, haciéndoles ver cómo se quita la vida por estar al lado de un hombre comunista, un enemigo del Estado. Además, la muerte del joven Heini se presenta como el asesinato de un inocente niño a manos del Partido Comunista y sus partidarios, buscando la simpatía del público. Esta película anunciaría la llegada del próximo cine en la nación.

8. CONCLUSIONES.

Después de toda la redacción e investigación de lo referente al cine alemán, puedo decir que cinematográficamente hablando, Alemania ha sido un país que se ha hecho a sí mismo, pese a en muchas ocasiones sentirse desorientado.

Sin embargo, al igual que se ha hecho a sí mismo también ha sido el responsable de hundir su cine en determinadas ocasiones. Muchos directores, guionistas e incluso actores se vieron obligados a huir del país con la llegada nazi. Evidentemente esto fue suscitado por la política de ideología radical extrema que inundó el país, pero es que después de erradicar esa situación, la sociedad alemana proseguía siendo susceptible a reconocer su arte, fueron los primeros en apoyar al cine extranjero, teniendo como excusa que no querían seguir viéndose reflejados en la gran pantalla, queriendo dejar atrás el pasado y los pensamientos.

Lo interesante de mi perspectiva sobre el cine de Alemania es, precisamente, que hasta que comencé el trabajo, éste no es un país que me resultara atractivo en lo más mínimo. Conozco lo que dice la Historia de él, conozco parcialmente su música, su pintura... Y, a excepción de la literatura, lo único que me interesaba de allí, es su cine, pero desde un punto de vista bastante principiante.

Siempre tuve la idea de que el cine alemán, independientemente de su lado, bandera o época, me resultaba generalmente gris, anodino. Creo que todo ello es inherente a la historia del país y, por tanto, en teoría, de inevitable impregnación en sus artes. Por eso, desde un punto de vista social o incluso geopolítico, el cine alemán siempre ha sido sumamente interesante.

Tras la realización de este trabajo, he llegado a una divertida conclusión: muchas de las películas alemanas que me fascinan tienen todas (o casi todas) un factor común: tienden a ser no muy alemanas, o bien porque están rodadas en

Alemania por directores que no son alemanes o bien porque están rodadas por alemanes que tienen la mirada ulterior, que ignora su origen.

De alguna manera, podría considerarse que el cine de las tres primeras décadas del siglo veinte da este perfil, pero no es así del todo. El expresionismo alemán no se ocupa, en principio, de la narración social, quejumbrosa, ni siquiera informativa propia del cine más social, ya que cuenta fábulas y ficciones llenas de monstruos y alargadas sombras. No obstante, cualquiera puede entender que este cine estaba sumamente aquejado por su tiempo y que, quizá de una forma indirecta o metafórica, no estaba exento de las características grisáceas propias de su ubicación ni del discurso coherentemente pusilánime de su futuro.

Durante la República de Weimar, lo más atractivo, a mis ojos, que sucede en Alemania tiene un nombre propio: F. W. Murnau. A nivel cinematográfico, al margen de *Nosferatu*, *El Último* y *Fausto*, lo que Murnau consigue con *Tabu* (quizá la primera *road movie*²³ de la historia) y, muy especialmente, con *Sunrise: A Song of Two Humans*, es casi milagroso. Ésta última es una película que, a día de hoy, 2017, sigue siendo arrebatadoramente moderna e incontestable. Cabe subrayar que ambas son películas completamente ajenas a su nacionalidad; poseen una mirada humanista que no entiende de fronteras. Por eso las destaco por encima de las citadísimas y desgastadasímas *Metropolis*, *Düsseldorf* y compañía.

Otra de las cuestiones más interesantes que sucede en el cine de Weimar son las esporádicas visitas de Carl Th. Dreyer (danés) y las tres películas que regaló a Alemania: *Los estigmatizados*, *Mikael* y *Vampyr*. A pesar de ser producciones que están lejos del techo de Dreyer (que tiene nombres como *Ordet* o *La passion de Jeanne D'Arc*), son películas que enriquecen considerablemente el cine alemán de los años 20 y 30.

²³ El *road movie* es una forma de rodaje donde toda la acción transcurre a lo largo de un viaje.

Especialmente interesante resulta, también, parte de la obra de Arnold Fanck (este sí, alemán) durante este período. Aunque, para no variar, lo que destacaría de su herencia es, precisamente, un cortometraje que pone la mirada en una región de Suiza: *El fenómeno de las nubes en Maloja*.

Y, aunque sus películas más interesantes llegan justo cuando la República de Weimar finaliza, me es imposible no destacar el cine de Leni Riefenstahl, que tanto y tan inútil debate moral ha generado durante décadas: “El valor cinematográfico independientemente de las ideas contenidas, ¿sí o no?”, siempre en las mejores (y más esnobes) aulas. ¡Pues por supuesto que sí! No cabe duda y no hay debate: *El triunfo de la voluntad* y *Olympia* son dos auténticas obras maestras de la cinematografía mundial. Sin embargo, estas llegaron más tarde de la República.

Los dos últimos nombres para cerrar el breve recorrido por mis gustos alemanes son inevitables: Walter Ruttmann con *Berlín, sinfonía de una ciudad* hizo magia del montaje y, ojo, dos años antes que Vertov con *El hombre de la cámara*.

Lotte Reiniger hizo lo propio en el campo de la animación, con muchos títulos, pero especialmente hermoso y sublime resulta *The Adventures of Prince Achmed* (dos años antes de *Steamboat Willie*, como curiosidad).

Y hasta aquí llegaría mi entusiasta paseo por el cine alemán de la República de Weimar, sin olvidar que unas cuantas décadas después llegaría la RFA y con ella auténticos maestros de la cinematografía como Wenders, Fassbinder, Schroeter, Herzog, Dwoskin, etc.

He de vanagloriar este cine, cine que no es sólo rico en su historia, sino en los avances que recrean para conseguir el rodaje de las mismas. Gracias a los participantes en este arte, se comenzaron a usar nuevos métodos de rodaje como aquellos donde la cámara es más libre, u otros donde se les daba más libertad a los actores a la hora de representar sus papeles, algo que pasará a la posteridad del Séptimo Arte.

9. LISTADO DE ILUSTRACIONES.

Ilustración 1: Fotograma extraído de la película *“El Doctor Caligari”*.

Ilustración 2: Fotograma extraído de la película *“Nosferatu”*.

Ilustración 3: Fotograma extraído de la película *“El último”*.

Ilustración 4: Fotograma extraído de la película *“Bajo la máscara de placer”*.

Ilustración 5: Fotograma extraído de la película *“Berlín sinfonía de una gran ciudad”*.

Ilustración 6: Fotograma extraído de la película *“Los desheredados”*.

Ilustración 7: Fotograma extraído de la película *“Fausto”*.

Ilustración 8: Fotograma extraído de la película *“Metrópolis”*.

Ilustración 9: Fotograma extraído de la película *“Asfalto”*.

Ilustración 10: Fotograma extraído de la película *“La caja de pandora”*.

Ilustración 11: Cartel y logotipo de la productora Prometheus-Film.

Ilustración 12: Fotograma extraído de la película *“El ángel azul”*.

Ilustración 13: Fotograma extraído de la película *“Cuadro de infantería”*.

Ilustración 14: Fotograma extraído de la película *“M, el vampiro de Düsseldorf”*.

Ilustración 15: Fotograma extraído de la película *“La ópera de los tres peniques”*.

Ilustración 16: Fotograma extraído de la película *“Hitler jungle quex”*.

10. BIBLIOGRAFÍA.

KUROSAWA, A., *Something like an autobiography*, Vintage Books, 1983.

CASAS, Q., *David Lynch*, Madrid, Cátedra, 2007.

REMARQUE, E.M., *Sin novedad en el frente*, Barcelona, Edhasa, 2014.

STARGARDT, N. *The German War, a Nation under arms, 1939-1945*, 2015.

DÍEZ ESPINODA, J.R. *Sociedad y cultura en la República de Weimar, el fracaso de una ilusión*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1996.

VOGT, H., *The burden of guilt, a short history of Germany, 1914-1945*, Oxford University, 1966.

STEINHOFF, J., *Voices from the Third Reich. An oral history*, Da Capo Press, 1989.

MOLLER, H., *La República de Weimar: una democracia inacabada*. Madrid, Machado grupo de distribución, 2012.

BERRIATÚA, L., *Sobre el cine alemán, de Weimar a la caída del muro*. Vitoria : Festival de Nuevo Cine Europeo, 2006.

ROSÉS, M., *Nuevo cine alemán*. Madrid, Ediciones JC, D.L. 1991.

PFLAUM, HANS G., *El cine en la República Federal de Alemania: el nuevo cine alemán, origen, situación actual*. Bonn: Inter Naciones, 1983.

SÁNCHEZ BIOSCA, V., *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux, D.L., 1990.

KRACAUER, S., *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 2011.

11. FILMOGRAFÍA.

KEELER, T. (Productor y Director). (1997). *Pretty as a picture, the Art of David Lynch*. USA.

POMMER, E., MEINERT, R. (Productores), & WIENE, R. (Director). (1920). *El Gabinete del Doctor Caligari*. Polonia: UFA.

DIECKMANN, E., GRAU, A. (Productores), & MURNAU, F. W. (Director). (1922). *Nosferatu el vampiro*. Alemania: Prana Film.

LAMPRECHT, G. (Director). (192). *Los desheredados*. Alemania: National Film.

KÜRSCHNNER, E. (Productor) & BEHRENDT, H. (Director). (1927). *El pantalón*. Alemania.

POMMER, E. (Productor) & MURNAU, F.W. (Director). (1926). *Fausto*. Alemania: UFA.

POMMER, E. (Productor) & LANG, F. (Director). (1927). *Metrópolis*. Alemania: UFA.

MAY, J. (Director). (1929). *Asfalto*. Alemania: UFA.

SALKIND, M. (Productor) & PABST, G. W. (Director). (1925). *Bajo la máscara de placer*. Alemania.

FREUND, K. (Productor) & RUTMANN W. (Director). (1927). *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*. Alemania: Deutsche Vereins-Film.

POMMER, E. (Productor) & STERNBERG, J. (Director). (1930). *El ángel azul*. Alemania: Universum Film A.G.

NEBENZAL, S. (Productor) & PABST, G. W. (Director). (1930). *Cuadro de infantería*. Alemania: Nero Films.

NEBENZAL, S. (Productor) & LANG, F. (Director). (1931). *M el vampiro de Düsseldorf*. Alemania: Nero Film.

NEBENZAL, S (Productor) & PABST, G.W. (Director). (1931). *La ópera de los tres centavos*. Alemania y Francia. Warner Bross.

RITTER, K. (Productor) & STEINHOFF , H. (Director). (1933). *Hitlerjunge quex*. Alemania.

JUNGHANS, C. (Productor) & JUNGHANS C. (Director). (1930). *Así es la vida*. Alemania.

JUTZY, P. (Director). (1929). *El viaje de la madre Krause a la felicidad*. Alemania.

MÜNZENBERG, W. (Productor) & MITLLER, L. (Director). (1929). *Al otro lado de la carretera*. (Alemania).